

REPRESENTAÇÕES DE MUSSOLINI: DO CULTO AO *DUCE* À RESISTÊNCIA.

Vanessa Beatriz Bortulucce¹

A proposta desta comunicação é refletir acerca da estética da representação do ditador fascista Benito Mussolini (1883-1945) a partir de dois eixos principais: a estética dita “oficial” do governo, e a produção visual feita pelos oponentes do regime, produção esta que se apresenta como forma de resistência.

Como acontece com todo governo totalitário, a produção de imagens deve estar a serviço da ideologia do governo, reforçando os valores desejados e legitimando as práticas vigentes. Neste processo de produção de um universo imagético, as representações do líder do governo são de suma importância: para além dos propósitos de propaganda, a imagem do ditador deve penetrar o cotidiano dos indivíduos, no micro e no macro espaço. Sua presença é aquela do *Big Brother* orweliano: capaz de conciliar os papéis de pai e de carrasco, de conselheiro e de delator, de verdugo e de salvador, a imagem do líder, quanto mais papéis abarcar, mais forte será seu efeito em todas as camadas da sociedade e das consciências.

Portanto, torna-se fundamental realizar – ainda que de forma breve, aqui – uma reflexão sobre a estética da representação de Benito Mussolini (1883-1945), verificando de que forma a estética moderna – aqui entendida através do movimento futurista – pode ser percebida nas obras que retratam a figura do *Duce*. É mister compreender o uso de elementos de uma poética artística moderna na estética totalitária fascista: os limites de sua utilização, sua relevância para o governo, sua relação com os valores da cultura da Antiguidade Clássica. Esta tarefa, contudo, só pode ser levada a cabo se levarmos em consideração o papel central do Futurismo enquanto representante mor desta poética moderna, a vanguarda italiana que, desde seu manifesto inaugural de 1909 escrito por F. T. Marinetti, posicionou-se fortemente a favor de uma

¹ Doutora em História Social pela UNICAMP

arte que fosse inovadora, original e integrada à existência humana, uma arte moderna feita por e para indivíduos modernos.

As relações entre Futurismo e Fascismo foram complexas e inconstantes; porém, não seria correto dizer que o regime fascista apoiou integralmente o movimento de Marinetti. Pelo contrário, o governo de Mussolini, em relação a este último, manteve uma política “de fogo brando”: sem nunca proibir de fato as atividades artísticas dos futuristas, mas sem também nunca defendê-las ou privilegiá-las, o Fascismo manteve a “subversão” do movimento sob controle, sem nunca tê-la abolido. É fato que, na Itália do início do século, fermentos anarquistas, sindicalistas, de socialismos extremos ou moderados dividiam espaço com os defensores do nacionalismo, do imperialismo, do darwinismo social. É neste caldeirão de ideologias que transita Marinetti; é nas manifestações nas ruas a favor do intervencionismo que provavelmente o líder futurista conheceu o político de formação socialista, depois expulso da direção do jornal operário *Avanti!* e posterior criador e diretor do *Il Popolo d'Italia*, Benito Mussolini. As visões de uma Itália jovem, audaz, formada pela luta, pelo destemor e pela coragem são partilhadas por ambos.

O clamor fascista, que juntava, numa única sentença, conceitos como “guerra” e “era moderna”, ofereceu esperanças aos futuristas, pois, desta vez, a arte emergia do contexto político: o fascismo tornaria viável o projeto futurista de integração entre a arte e a vida. Entretanto, os futuristas logo descobriram que o discurso fascista acerca da modernidade não se alinhava com as suas propostas. O fascismo tomou como base teórica o conceito religioso de tempo cíclico, assim como elementos da filosofia irracional, como o Eterno Retorno nietzschiano. Além do mais, o fascismo construiu sua própria mitologia, fundada no conceito de *romanità*, que prometia o renascimento de uma nação. O passado glorioso de Roma ressurgiria para restaurar uma identidade cultural nacional perdida: neste sentido, é notório assinalar que mostras como a *Mostra della Rivoluzione Fascista* (1932) e *Mostra Augustea della Romanità* (1937) reforçam a ideia de que, sob o comando de Mussolini, Roma cumpriria sua missão histórica no mundo moderno. O Fascismo teria, assim, o mérito de reunir o antigo com o moderno. Entretanto, este conceito de “volta para o futuro” não era determinado por uma veneração nostálgica do passado. Mussolini estava cômico em utilizar o patrimônio romano e apresentar um novo e original conceito de modernidade Romana, uma Roma do século XX. Logo, o fascismo, desde seu início, fez um uso controlado dos elementos do modernismo.

De fato, o que se presencia no programa político fascista é uma tentativa de conciliar elementos opostos nos mais diversos campos. Os discursos de Mussolini apregoavam a mediação entre as demandas da ordem e da mudança, da tradição e da modernidade, do indivíduo e das massas, entre os interesses nacionais e pessoais. Ao realizar acordos com praticamente todos os setores da sociedade, dos soldados ex-combatentes da Primeira Guerra Mundial aos membros do então governo de Giolitti, Mussolini afirma-se como Primeiro Ministro em 31 de outubro de 1922.

Para fortalecer sua posição e angariar apoio na classe média, Mussolini descolou-se de seu passado revolucionário e sua aliança com o movimento futurista. Marinetti, por sua vez, já havia abandonado o *Fasci di combattimento* em 1920, e, quatro anos depois, em ocasião do Primeiro Congresso Futurista em Milão, procurou reaproximar-se de Mussolini. O fato é que, apesar de todas as tentativas de aproximar o fascismo do futurismo, realizadas de diversas formas – cartas, convites para aberturas de exposições, elaborações de manifestos, textos em jornais, organizações de *serate*, etc. – o futurismo nunca recebeu o reconhecimento do governo fascista como a arte oficial do regime, fosse por uma atitude evasiva e até de desdém do *Duce*, fosse pela burocracia e conservadorismo da política cultural do Estado. Marinetti, que era visto com desconfiança pelo regime, inclusive sendo secretamente vigiado por suas supostas atividades “anti-fascistas”, sabia que movimento futurista somente poderia sobreviver se os laços do grupo fossem reforçados com a ideologia fascista. As tentativas de estreitamento destes laços seriam mais perceptíveis a partir de 1925, quando o governo finalmente se estabeleceu como uma ditadura. No desejo de estabelecer sua política de ordem, tradição e disciplina, Mussolini desejou apagar todo elemento de seu passado que o associasse a uma experiência revolucionária – inclua-se, portanto, o Futurismo.

A atitude de Marinetti não responde, sozinha, a este *zeitgeist* apreensivo e inseguro. Os artistas que desejassem continuar sobrevivendo com seu trabalho tinham de prestar “respeito” pela ideologia do regime. Os futuristas possuem direcionamentos diversos, apesar da quase constante luta de Marinetti por um ligar ao sol: alguns dos integrantes do grupo realmente acreditavam que Mussolini os auxiliaria colocar em prática seus projetos de futuro e modernidade; outros, através de amizades e ligações com figuras em posição de influência no governo, utilizaram estes contatos para obter comissões e subsídios para suas atividades artísticas.

De modo geral, notamos um amplo e variado *corpus* de representações do líder fascista. Artistas de várias orientações estéticas produziram imagens que vão da mais extrema estilização ao realismo quase fotográfico. Além do perfil de Mussolini, tal variação de representação pode ser verificada no símbolo do *fascio*, por exemplo. Acerca dos retratos do líder fascista, são recorrentes o caráter fortemente masculino e viril das obras (em alguns casos, uma estética fálica pode ser notada) e o destaque às feições do rosto do *Duce*: os lábios fortemente unidos, o queixo altivo e desafiador, o olhar vigilante e intruso, a cabeça com a qualidade de um aríete. Mesmo nas representações mais estilizadas, tais aspectos são perceptíveis. Em algumas imagens, notamos um *Duce* próximo de uma estética da antiguidade; nas suas representações mais “romanizadas”, Mussolini surge com a cabeça raspada e lisa; nos casos onde a referência à antiguidade latina é mais premente, notamos a presença da coroa de louros. Temos então a representação de Mussolini como *DUX*.

Em outros casos, a representação do ditador remete aos experimentos do modernismo: estilizações são muito presentes, desde que estas não percam de vista a identificação com o retratado: no caso específico de Mussolini, seu perfil astuto e insolente foi explorado pelos mais diversos tipos de linhas e formas.

Os futuristas não fizeram de forma diferente. As representações do líder fascista são encontradas em vários suportes: na gráfica, destacam-se os nomes de Fortunato Depero, Bruno Munari, Mario Sironi, Oswaldo Bot; Enrico Prampolini, Gerardo Dottori, Alessandro Burschetti, Paolo Garretto são alguns exemplos na pintura; na escultura, Ernesto Michaelis (conhecido por Thayah) e Renato Bertelli são dois nomes de destaque: suas esculturas de Mussolini são exemplos emblemáticos dos limites estabelecidos – e tolerados – pelo regime acerca da estética moderna.

No caso específico da escultura, a representação do líder político apresenta-se desde a Antiguidade, e possui uma força peculiar. As pinturas nem sempre conseguem construir com igual êxito a carga simbólica que possui a escultura; por ser uma arte tridimensional, ela está mais próxima a ideia de corpo, de corporificação do líder. Roma, neste sentido, é um exemplo paradigmático. A escultura de Augusto de Prima Porta é um dos exemplos mais fortes de força de líder traduzida em escultura. O material também reforça esta ideia: a pedra, o mármore, as substâncias duras, associam-se a memória e as ideias que perduram, a memória coletiva.

Em Mussolini, também, a escultura apresenta-se com toda força. Líderes modernos e contemporâneos aparecem em cartazes, banners, outdoors, panfletos, imagens na TV e na internet; contudo, a escultura é uma espécie de marcação duradoura, de demarcação de território, que evoca de forma mais próxima a presença da figura política; mais que as representações bidimensionais – também elas dotadas de enorme poder expressivo e ideológico – a escultura é a que mais e aproxima do caráter ritual, religioso, do líder, da figura pública. É ela que está mais próxima da ideia de corpo, e, portanto, de presença palpável, presente.

Em *Perfil Continuo do Duce*, obra de (*Profilo continuo Del Duce*) Bertelli consegue reunir, de uma forma sintética, símbolos da poética da Antiguidade Clássica e daquela moderna, especialmente do Futurismo. A própria ideia de uma construção que fosse sintética reassume os pressupostos da teoria escultórica do movimento italiano, expostos no Manifesto Técnico da escultura futurista, escrito em 1912 por Boccioni.

A figura da cabeça de Mussolini é modelada de forma simples, detendo-se nas características particulares das feições do *duce*. Ela gira ininterruptamente, em contínuo movimento, que, por si só, revela a força da política fascista: Mussolini está em todos os lugares. Seus olhos olham ao redor, observando os passos da nação; sua boca, contínua e túrgida, evoca a onipresença da palavra, ecoa os célebres discursos do ditador: sua testa e queixo transformam-se em muros de resistência, perseverança e orgulho altivo, que, sustentados por um pescoço firme e decidido, tornam-se unidos como as fibras do *fascio*.

Onipresença e onipotência, revelados e exaltados pelo espírito da *Antiqua Roma* e da audácia do modernismo marinettiano. A cabeça de Mussolini é um punho fechado. Como Janus, deus da antiguidade romano, olha para frente e para trás, para o passado e para o futuro, mas vai além: olha para todo o espaço circundante, abole a dicotomia passado e futuro, concentra-se no presente, no devir bergsoniano, que vê a matéria como coisa estendida no espaço. Escapa da efígie e dos relevos numismáticos, continua como um astro celeste que ilumina a Itália nova, que abriga os descendentes da glória romana de antigamente. É um César ciborgue? É um imperador máquina? É ao movimento contínuo da história, que, como um farol, pulsa sua luz e guia os viajantes; é a bússola política, ética e social dos italianos. Bertelli sabe que não pode negar a tradição da antiguidade, da Roma vitoriosa, conquistadora de mundos, ao mesmo tempo em que não pode dar as costas para a absoluta necessidade de modernização, de mentes e de matéria.

E por que a cabeça? Porque simbolicamente ela também abarca o corpo, algo que não acontece com tanta força se cogitarmos o contrário. A cabeça é o guia, o intelecto, as decisões e a personalidade; a cabeça é a identidade, o retrato, a memória e o legado. Quando, em muitos regimes políticos da história, testemunhamos a retirada das esculturas dos líderes que integravam os espaços públicos, a cabeça sempre é a parte da estátua mais importante a ser destruída. Despedaça-se a cabeça, mata-se a ideia. A destruição da cabeça é o desmembramento mais importante, tamanha a sua carga simbólica.

Na obra de Bertelli, o olho é farol que tudo vê como um Deus. É interessante notar que, no caso desta peça, não existe uma parte posterior da escultura – ela rompe com o caráter de frontalidade da escultura dos líderes egípcios, e, no caso das esculturas da antiguidade romana, também elas destituídas deste aspecto único de ponto de vista, não basta que circulemos ao redor destas; é, ao contrário, a cabeça do líder que gira, é ela que passeia ao redor de nós. Não observamos a escultura; ela nos observa; somos o seu objeto.

A onipresença do culto a Mussolini não impediu que se desenvolvesse, na própria Itália, uma arte de resistência e denúncia a Mussolini, exposta em gravuras, charges, esculturas e telas; esta arte, ainda pouco mencionada e estudada pelos historiadores, é essencial para compreender, de modo mais amplo, o papel das produções visuais como forma de manifestação, protesto e crítica política.